

8. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/ edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks / New Delhi / The Open University, 1997. P. 1-11.

9. Kress G. Reading Images: The Grammar of Visual Design / G. Kress, T. Van Leeuwen / Routledge, 2001. – 312 p.

10. The Change Agency. Process Guide: Photolanguage, Australia. – URL: http://www.thechangeagency.org/_dbase_upl/tCA_Photolanguage.pdf (дата обращения: 17.09.2016).

Е. В. ВАСИЛЬЕВА

кандидат искусствоведения, доцент

Санкт-Петербургский государственный университет,

Россия, Санкт-Петербург

ev100500@gmail.com

ФОТОГРАФИЯ И СИСТЕМА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Аннотация. В статье рассматривается проблема изображения перспективы в фотографии. Став не только визуальным, но и смысловым концептом, перспектива приобрела значение идеологической проблемы. Исследование изобразительных моделей и теоретических работ позволяет предположить, что фотографическая перспектива является формой, где сосредоточены не только визуальные, но и смысловые модели культуры.

Ключевые слова: фотография, перспектива, Панофский, линейная перспектива

С момента изобретения фотографии передача перспективы стала для снимка парадоксальной проблемой. Автоматизм кадра решил задачу построения линейного оптического ракурса. В то же время, перспективная форма и проблемы ее передачи стали для фотографии важной смысловой стратегией. Снимок продолжил идею визуальной достоверности и, в то же время, поддержал систему перспективы как идеологического и смыслового концепта.

Представление о визуальной перспективе как идеологическом формате было сформулировано в начале XX столетия в работах сразу нескольких авторов. Хосе Ортега-и-Гассет рассматривает перспективу как содержательный вектор, связывая его с системой смысловых акцентов, – это одно из наблюдений его работы «О точке зрения в искусстве» [1]. Сходную концепцию мы обнаруживаем в трудах Павла Флоренского, в частности, в его работе «Обратная перспектива» [2], где изложена идея иерархического расположения

предметов на плоскости и где система оптической перспективы представлена как смысловая форма. Важный эпизод изучения содержательной перспективы – труды Эрвина Панофского, в частности знаменитая работа на эту тему – «Перспектива как “символическая форма”» [3]. У Панофского перспектива не рассматривается как прием зрительного воспроизведения действительности, а становится идейной формой, концептом, интеллектуальной стратегией. Такое понимание перспективы – как смысловой, а не оптической формы, стало основой понимания изобразительного пространства на протяжении XX в.

Общий итог этих наблюдений можно было бы сформулировать следующим образом. В европейской культуре раннего Возрождения формируется изобразительная стратегия, где идея визуального сходства становится центральной. Опровергая тезис о естественной достоверности изображений, авторы рассматривают перспективные построения как идеологический концепт, не только сфокусированный на изображении пространства, но и отражающий персональную точку зрения художника. Мастер изображает мир и предмет таким, каким видит его с отдельной субъективной точки зрения. Перспектива становится не только предметом внешних построений в системе оптики (а в эпоху Ренессанса появляется целая серия трактатов по теории перспективы), но и фактом новых представлений о феномене личности. Перспективная форма свидетельствует о возникновении фигуры индивида.

Фотографическое изображение столкнулось с вопросом линейной перспективы в тот момент, когда эта проблема была решена в системе живописных техник. Снимок – в прямом и переносном смысле – решает эту задачу автоматически: вид, который отпечатывается в кадре, передает перспективный объем и, казалось бы, здесь не могут возникнуть никакие изобразительные или содержательные проблемы. Тем не менее, в фотографии перспектива становится изобразительной темой, смысловым и визуальным концептом.

Во-первых, перспективная форма сразу приобрела статус аффекта. Она или гипертрофированно подчеркнута, или, напротив, остановлена появлением глухой непроницаемой стены. В качестве примера можно привести снимки Эдуарда Бальдю в церкви Сен-Трофим в Арле (1851 г.), где обходная галерея монастырского двора превращена в оптический коридор. Пример противоположного эффекта – фасад Вестминстерского аббатства, сфотографированный Тальбо в 1844 году: перспективное движение упирается в глухую стену, и этот прием будет впоследствии многократно повторен в фотографии – от архитектурных кадров Густава ле Грея до снимков Рассела Ли, выполненных по заказу Администрации по защите фермерских хозяйств в 1930-е – 1940-е годы.

Во-вторых, для фотографии перспектива становится смысловым элементом – обращение к оптической перспективе позволяет формировать новые смысловые пласты. Развитие перспективы или, напротив, ее подавление вскрывает новые эмоциональные и аналитические оттенки. Эта идея, в част-

ности, была отправной точкой при организации легендарной выставки «Зеркала и окна» в Музее Современного Искусства в Нью-Йорке [4], когда в 1976 году куратор фотографического департамента Джон Шарковски обозначил отношения личности и пространства как одну из главных тем фотографии. Тогда в рамках выставочного проекта экспонировались работы Эда Руши, Роберта Франка и Гарри Виногранда, которые представляли фотографическое пространство самостоятельным концептом. Наличие/отсутствие перспективы, как и пустое пространство [5], стали смысловым элементом фотографии. Закрытость фотографического пространства создало автономную форму и усилило тревожное нуарное настроение фотографии.

В-третьих, фотография и фотографическая перспектива формируют собственные отношения с пространственной средой. Для снимка обращение к пространственному изображению – в частности к изображению перспективному – всегда было признанием художественного статуса фотографии. Кадр претендовал на принадлежность пространству стены, также как стремился обозначить себя в контексте выставки [6]. Перспективная система формировалась не только как визуальная, но и как социальная форма. Перспектива была и остается для фотографии не только смысловым и оптическим, но и социальным феноменом. Обращаясь к теме перспективы, фотография пыталась занять легитимное положение в социальном пространстве выставки.

Фотография как таковая выстраивает специфические отношения с пространственной средой. Снимок превращает трехмерный объем в двухмерное изображение. Этот эффект хорошо известен на уровне рисунка, но в любом рукотворном наброске речь всегда идет об условном опосредованном изображении, в то время как фотография оперирует непосредственными объектами. Кадр реструктурирует пространство – наиболее востребованной формой фотографии – особенно в ранний период существования фотографии – оказались не салонная или выставочная стена, а каталожный ящик, где пространство приобрело новую структуру и форму.

Оставаясь наследницей ренессансной оптики, фотография обнаруживает и другие содержательные аспекты. Один из них – появление «аналитической» перспективы вместо «синтетической», развитой в эпоху Возрождения. Смысл аналитической перспективы – в смысловом освоении пространства. Эта идея, в частности, была высказана Питером Галасси [7], который настаивал на проявлении нового пространственного концепта в искусстве XVIII - XIX вв. Смысл нового видения – и появившаяся в середине XIX столетия фотография приняла в этом процессе активное участие – превращение пространственного изображения в аналитический инструмент, когда рисунок и фотография становятся инструментом верификации пространства. Проверке и тестированию подверглась визуальная система, которая была построена на возрожденческом концепте оптической перспективы и которая, как мы помним, была тесным образом связана с идеей субъективного видения и проблемой личности. По-

казательный пример аналитической пространственной стратегии, складывающейся в XIX столетии – порталы Реймского собора, сфотографированные Анри ле Секом в 1851 году и порталы руанского собора, написанные Клодом Моне в 1890-х годах. Здесь важно не хронологическое первенство и даже не сходство ракурсов, а единство принципа – исследование легитимности и состоятельности перспективных построений, обнаружение путей и способов из разрушения. Формирование новой пространственной системы остается программой современного искусства и фотографии вплоть до сегодняшнего дня. Создание современных форм выражения становится обретением новой формы представления пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве // Эстетика. Философия культуры. – М.: «Искусство», 1991. – С. 186-203.
2. *Флоренский П.* Обратная перспектива: в 4 т. – М.: Мысль, 1999 . – Т.3(1). – С.46-98.
3. *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма» / Э. Панофский // Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб.: «Азбука», 2004. – С. 30-212.
4. *Szarkowski J.* Mirrors and Windows: American Photography Since 1960 / J. Szarkowski– N.Y. : The Museum of Modern Art, 1976. – 152 p.
5. *Васильева Е.* Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX – начала XX в. / Е. Васильева. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT, 2013. – 281 с.
6. *Краусс Р.* Дискурсивные пространства фотографии / Р. Краусс // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: «Художественный журнал», 2003. – С. 135–151.
7. *Galassi P.* Before photography painting and the invention of photography / Galassi P. – N. Y: The Museum of Modern Art, 1981. – 156 p.